

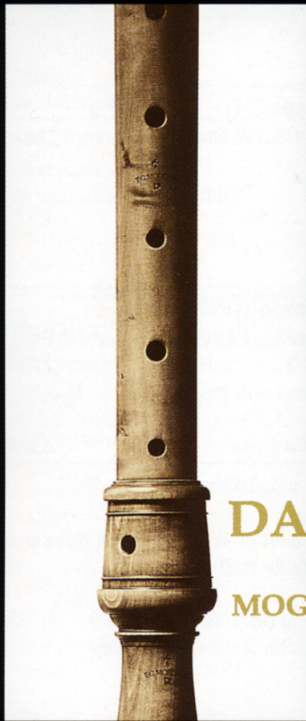


CD-745 STEREO

digital

THE FRENCH KING'S FLAUTISTS

MUSIC BY
BLAVET,
HOTTETERRE,
DORNEL,
BRAUN
AND
LECLAIR



DAN LAURIN
recorder

MOGENS RASMUSSEN
viola da gamba

LEIF MEYER
harpsichord

BLAVET, Michel (1700-1768)**Sonata Terza** (S.P.E.S., Florence)

8'49

(from 'Troisième Livre de Sonates', Paris 1740)

- | | | |
|---|-------------------------------|------|
| 1 | I. <i>Vivace</i> | 3'43 |
| 2 | II. <i>Largo poco andante</i> | 2'08 |
| 3 | III. <i>Allegro</i> | 2'53 |

BRAUN, Jean Daniel (?-?)**Sonata Terza** (from 'Œuvre Premier', Paris 1728) (S.P.E.S., Florence)

11'02

- | | | |
|---|------------------------------|------|
| 4 | I. <i>Andante</i> | 2'44 |
| 5 | II. <i>Corrente. Allegro</i> | 2'54 |
| 6 | III. <i>Gavotta</i> | 1'21 |
| 7 | IV. <i>Allegro</i> | 2'39 |
| 8 | V. <i>Presto</i> | 1'24 |

LECLAIR, Jean Marie (1697-1764)**Sonata II** (from 'Quatrième Livre de Sonates', ca. 1738) (S.P.E.S., Florence)

17'17

- | | | |
|----|---|------|
| 9 | I. <i>Andante. Dolce</i> | 4'46 |
| 10 | II. <i>Allemanda. Allegro ma non troppo</i> | 4'03 |
| 11 | III. <i>Sarabanda. Adagio</i> | 4'28 |
| 12 | IV. <i>Minuetto. Allegro non troppo</i> | 4'00 |

DORNEL, Antoine (ca. 1685-1765)**II^e Suite** (S.P.E.S., Florence)

10'41

(from 'Sonates à violon seul et suites pour la flûte traversière', Paris 1711)

- | | | |
|----|---|------|
| 13 | I. <i>Prélude: L'aimé de Mr de la Barre</i> | 3'04 |
| 14 | II. <i>La Chauvet</i> | 2'39 |
| 15 | III. <i>Sarabande: La Descosteau. Grave</i> | 2'48 |
| 16 | IV. <i>Gavotte en Rondeau 'La Rochelloise'. Gay</i> | 1'05 |
| 17 | V. <i>Gigue 'La Fiedeau'</i> | 1'04 |

HOTTETERRE, Jacques Martin ('Le Romain') (ca. 1684-1761)

Quatrième Suite (from 'Premier Livre', Paris 1715) *(S.P.E.S., Florence)* **16'31**

18	I. Prélude. <i>Lentement</i>	3'43
19	II. Allemande 'La Fontainebleau'. <i>Gravement</i>	3'16
20	III. Sarabande 'Le Départ'. <i>Douloureusement</i>	3'55
21	IV. Air 'Le Fleur'. <i>Gayement</i>	1'26
22	V. Gavotte 'La Mitilde'. <i>Tendrement</i>	1'23
23	VI. Branle de Village 'L'Auteuil'	0'36
24	VII. Menuet 'Le Beaulieu'. 2 ^e Menuet	2'10

BLAVET, Michel (1700-1768)

Sonata Seconda *(S.P.E.S., Florence)* **8'40**

(from 'Troisième Livre de Sonates', Paris 1740)

25	I. <i>Andante e spicato</i>	1'22
26	II. <i>Allegro</i>	3'03
27	III. Minuetto	4'15

Dan Laurin, recorder

Mogens Rasmussen, viola da gamba

Leif Meyer, harpsichord

In France, the late 17th century was a time of great administrative change; the apparatus of state was structured in a manner which was to set an example for other nations' statesmen. The aim of the changes, of course, was to allow the more effective government of a large and regionalized country — but an even more important factor may have been the extension of the Sun King's power at the expense of that of the nobility. Within the space of a decade Jean-Baptiste Colbert, a passionate mercantilist and administrator, created five new academies dedicated to the organization of France's artistic and intellectual life. One of these was the Académie Royale de Musique, which was founded in 1669. With the help of his institutions and a corps of civil servants, Louis XIV could keep the nobility in check, and art played a central rôle as the means of expression for an image of the world which the ruler wanted to articulate at all levels of society. Colbert's economic genius had the further consequence of promoting the large-scale exportation of art and culture — and this was to be of almost incalculable importance for European cultural life. Even a remote, undeveloped country such as Sweden threw itself into French-inspired court ballets, and the Swedish court succeeded in importing a genuine French philosopher, indeed one of the truly great ones: René Descartes. The poor man froze to death in the bitter Stockholm climate, however — and this, unfortunately, was to be Sweden's contribution to 17th-century philosophy.

French baroque music is characterized partly by an unbounded desire to move or dance to music, and partly by a full-scale bureaucratization of virtually all of French musical life. The crucial phrase was 'Avec privilège du Roy': permission from the highest level for a composer to be published and have his music distributed. From the start, this highly unusual form of musical 'censorship' had the aim of manipulating and controlling musical output. Jean-Baptiste Lully is said to have been the originator of the system; despite (or perhaps because of) his Italian origins, this power-hungry and intrigue-loving genius succeeded in virtually taking out a patent on all of French musical life, keeping a watchful eye on his competitors — whose musical works always had to be approved by the suspicious eyes and ears of the Sun King's favourite. For a long time, new French compositions were influenced by courtly ceremony and by the

flow of ballet productions at the opera. Courtly dance was a refined and complicated ritual designed to show hierarchy and etiquette. Operatic performances, on the other hand, were often pure farce, in which intrigues in otherwise unimportant scenes were of great importance. The opera machinery in its magnificent entirety was used like the rock video of today, with rapid transitions between words, music and action. The Sun King himself was a competent dancer and he liked to appear himself in various ballet scenes, accompanied by what was probably the world's finest opera orchestra. The best-known portrait of him shows a king 'par la grâce de Dieu', with sinfully exposed, beautifully-presented calves and well-turned feet. Immediately the entire known membership of the court circle commissioned portraits with similarly exposed calves.

Music was to be found everywhere. When the king got up, went to the lavatory, got dressed, received ambassadors, went to church, rode a horse, went sailing, saw in the New Year, got married, became a father, ate and slept — always there was music from the most outstanding composers and musicians. The demand for newly-composed pieces was enormous, and playing a little, composing and (not least) dancing were all part of the general education. These flourishing circumstances naturally encouraged an extremely sophisticated taste in music, characterized by the court's demand for etiquette, by the French intelligentsia's degree of abstraction and by the need for refined entertainment. There were few external influences: foreigners travelled to France for education, not vice versa. For this reason it caused something of a sensation when, in Paris in 1725, the Concerts Spirituels began — these were among the earliest public concerts. Foreign soloists and composers could for the first time shock and delight the Parisian public by presenting what was, for the audience, a new and very different musical language. The organization of this concert series was an achievement in itself whilst Lully's patent, with its opportunities for censorship, was still in operation. The patent was passed on to Lully's family for all time, but his son-in-law quite simply hired it out to Anne Danican-Philidor for a three-year period. The price was 10,000 livres, which was to be met by income from the concerts. This, of course, was an enormous risk in a country which had not previously possessed such an institution, but Danican-Philidor was proved

right: the Parisians' interest in music and their response were very great — although this did not prevent constant financial difficulties and extra fees demanded by jealous competitors and official bodies. The foreign influences also caused considerable intellectual unrest, whilst the champions of the French tradition saw their position threatened — especially by the Italian style, as was shown by the very first Concert Spirituel which featured Corelli's *Christmas Concerto* (concerto grosso). The opening-up of this new, alternative music scene had immediate consequences for French composers. Naudot, Boismortier and Braun soon published pieces which, on account of their different musical language and form, can be said to represent a radical change of direction. At times the subsequent debate between the champions of the different musical styles made for very entertaining reading as well as listening, because the ideological battle was fought with the pen and paper as well as with musical instruments. Pamphlets and circulars for or against the representative of one standpoint or the other circulated and were discussed publicly. The pros and cons of the various musical styles were analyzed by all the philosophers, composers and scientists of the period, and the subject was regarded as so important that it was debated for decades by the greatest names of the time — Rousseau, Rameau and Diderot. Enthusiasm for this debate was kindled by strong feelings and a commitment which seems exaggerated by the standards of today's guarded indifference — but which was typical for these cultural giants.

We must thus express bewilderment at the erroneous image of French musical life and its alleged twisted self-righteousness which is still today painted in the history books. Closer study reveals it to have been a period of extreme creativity and dynamism in which the French cultural élite demonstrated genuinely dazzling refinement, elegance, reason and curiosity; after all, despite everything, it was in the heart of Paris that the German composer Georg Philipp Telemann experienced one of the greatest triumphs of his life when Michel Blavet, together with what can be regarded as part of the jet set of Parisian musical life, premièred his *Paris Quartets* at a Concert Spirituel. During this period experimentation and fusion seem to have been practised far more widely in France than in Italy, a country which was otherwise so much admired. The

stylistic range of French (or immigrant) composers can be seen very clearly from the repertoire on this CD. There is a huge difference between a figure like Hotteterre and one like Blavet, even though they knew each other and were familiar with each other's music. Jacques Martin Hotteterre only rarely flirts with the new influences; his controlled, exalted elegance stands in sharp contrast to Blavet's emotionally extrovert, passionate way of writing. And Jean Daniel Braun evidently took in all of Rousseau's theories about the utmost importance of melody; his extremely active and melodic bass lines frequently make it impossible to achieve a correct progression in the accompaniment without resorting to the most advanced and daring harmonic tricks of the period.

At the beginning of the eighteenth century Paris was home to a flute culture which has rarely been equalled. Under the auspices of Louis XIV a type of orchestra grew up in which well-trained instrumentalists also appeared as soloists. Lully's strict orchestral discipline also contributed to the emergence of a new élite class of musician. It was not unusual for these musicians also to work as composers, teachers and authors, and their works and good reputation spread as fast as the art of printing and business of distribution developed. Thus Jacques Martin Hotteterre, as well as being a court musician, was also the composer of a number of pieces for transverse flute and the author of a tutor for the transverse flute, oboe and recorder; he was a teacher at the highest level and a top-quality instrument builder. A portrait from the period depicts him as a confident dandy — dressed in the latest men's fashion, holding in his hand an ivory flute of his own manufacture, and surrounded by fellow-musicians. The instrument was a vehicle for virtuosity as well as a fashionable instrument at the musical salons. The French flautists, and the French ideals, were the consequence of a successful marketing exercise which spread knowledge of French cultural principles far beyond the country's frontiers. The flautist Pierre Gabriel Buffardin astonished J.S. Bach — and Johann Joachim Quantz (probably the greatest flute pedagogue and the teacher of Frederick the Great) was also influenced by the elegance and thoroughness of Buffardin and the French school. The instrument itself was developed and improved — not least by Hotteterre — and the finest materials were used in its manufacture: ivory, tortoise-shell and

silver were all used to decorate the most luxurious flutes. To this day Hotteterre's recorders remain some of the most charismatic instruments we know.

Everybody has heard of Busoni's Bach transcriptions, Kreisler's own compositions in the old style and Rachmaninov's marvellous Kreisler arrangements. Until well into the twentieth century it was common practice to transpose or arrange music for one's own instrument. The new asceticism of today (disguised as 'musical performance practice' or 'authentic interpretation') has led to a peculiar ambivalence towards arrangements and transcriptions of older music. Nobody, however, would dream of criticising Bach for his arrangement of Vivaldi in the *Concerto for Four Harpsichords*. During the baroque period the situation was completely different. Forqueray, for instance, travelled around performing Corelli's violin sonatas on the gamba. Composers were clever enough to recognize the buying power of the increasing number of musical consumers. It was therefore usual for editions to be published that were suitable for several different instruments. The title pages contained suggested instrumentations which, to a modern listener, seem not just imaginative but indeed overtly self-contradictory: the indication '...for transverse flute, musette, violin, recorder, oboe etc.' can certainly be said to cover much of the intended market, but requires much manipulation of the musical work in order to make it work on such different types of instrument. Hotteterre is one of the many composers to indicate that his pieces for transverse flute can also be played on the treble recorder. The development of the so-called voice flute, a tenor recorder in D, made it possible in the eighteenth century to play the transverse flute repertoire without transposition. The repertoire of original pieces for voice flute is moreover very small, which implies that the relatively large number of instruments produced were used to perform other music. On this recording I use two different voice flutes made by Fred Morgan.

© *Dan Laurin* 1995

Dan Laurin was born in 1960 of Russian and Swedish parents. He studied the recorder in Denmark and in the Netherlands. He combines his career as a recorder soloist with teaching the instrument. He is currently Professor of the recorder at Bremen as well as Dozent at the Fünen Academy of Music, Odense.

Dan Laurin also gives special courses in the musical rhetoric of the baroque and the interpretation of modern music. His development of greater dynamic expressivity in recorder playing has encouraged contemporary composers to write music for him. He received a 'Grammy' award for a number of his recent BIS recordings (BIS-CD-635, 655, 675 and 685). Dan Laurin appears on 7 other BIS records.

Mogens Rasmussen (viola da gamba) was born in Copenhagen. After qualifying as a performer and music teacher at the Royal Danish Conservatory of Music in Copenhagen, he continued his studies with Jordi Savall at the Schola Cantorum Basiliensis. Mogens Rasmussen is very active both in Denmark and internationally as a soloist and continuo player. He is a member of numerous Danish ensembles, such as 'Violon-Banden' and 'Opus 4', and co-founder of the international gamba ensemble 'Bourrasque'. Mogens Rasmussen has participated in a whole series of radio and television recordings. He teaches at the Fünen Music Conservatory in Odense and at the Royal Danish Conservatory of Music in Copenhagen.

Leif Meyer (harpsichord) was born in Copenhagen in 1971 to German parents; he grew up and lives in Denmark. In 1989 he entered the Royal Danish Conservatory of Music as an organ student, with Hans Fagius as his principal teacher. In 1990 he took part in the second International Georg Böhm Organ Competition in Lüneburg, Germany. In 1994 he graduated in sacred music, with top honours in organ playing. As a student he has participated in masterclasses with Harald Vogel and Hans-Ola Ericsson. Alongside his organ studies, Leif Meyer studied the harpsichord with Karen Englund and Lars Ulrik Mortensen and took part in a masterclass with Christophe Rousset. For some years he has worked as a continuo player both in chamber music and orchestras (e.g. with Radiounderholdningsorkestret [the Danish Radio Entertainment Orchestra]). As a co-founder of the Ensemble Fiori Musicali he has given many concerts in Denmark.

In Frankreich war das späte 17. Jahrhundert eine Zeit der großen administrativen Veränderungen; der Staatsapparat wurde auf eine weitgehende Art strukturiert, die unter den Staatsarchitekten anderer Nationen Schule machte. Der Zweck der Veränderungen war natürlich, ein großes und regionalisiertes Land besser regieren zu können, aber noch wichtiger war vielleicht, daß die Machtbefugnisse des Sonnenkönigs auf Kosten jener des Adels wesentlich erweitert wurden. Jean-Baptiste Colbert, ein leidenschaftlicher Merkantilist und Pedant, schuf innerhalb von zehn Jahren fünf Akademien, mit dem Zweck, Frankreichs künstlerisches und intellektuelles Leben zu systematisieren. Eine von diesen war die 1669 gegründete Académie Royale de Musique. Ludwig XIV konnte den Adel mit Hilfe seiner Institutionen und eines Beamtenstabes in Schach halten, wobei die Kunst selbstverständlich eine zentrale Rolle als Ausdrucksmittel eines Weltbildes spielte, das ein Fürst auf sämtlichen Ebenen der Gesellschaft artikulieren wollte. Dank des finanziellen Genies von Colbert konnte auch ein umfassender Kunst- und Kulturexport zustande kommen, was für das europäische Kulturleben von einer nahezu unfaßbaren Bedeutung sein sollte. Selbst das abseits gelegene, unentwickelte Schweden stürzte sich in französisch inspirierte Hofballette hinaus, und es gelang das Kunststück, einen waschechten französischen Philosophen an den Hof zu importieren, noch dazu einen von den wirklich großen: René Descartes. Der arme Teufel erfror aber im strengen Stockholmer Klima, was leider als Schwedens Beitrag zur Philosophie des 17. Jahrhunderts bezeichnet werden muß.

Die Musik des französischen Barocks ist weitgehend von teils einem ungehemmten Interesse für Bewegungen mit Musik, teils einer totalen Bürokratisierung praktisch des gesamten französischen Musiklebens geprägt. Es ging nämlich um ein „Avec privilège du Roy“: eine Genehmigung höchsten Ortes, um sich veröffentlichen und seine Musik verbreiten zu dürfen. Diese höchst eigentümliche musikalische „Zensur“ hatte von Anfang an den Zweck, das musikalische Schaffen zu lenken und kontrollieren. Die Idee stammte angeblich von Jean-Baptiste Lully; diesem machtgerigen und intriganten Genie gelang es, obwohl er Italiener war (oder vielleicht gerade deswegen!), Frankreichs Musikleben zu „patentieren“, ein wachendes Auge auf Konkurrenten zu halten, deren

Werke stets an den argwöhnischen Augen und Ohren des Günstlings des Sonnenkönigs vorbei mußten. Die französische Kompositionsmusik war lange Zeit vom Zeremoniell des Hofes und den ständigen Ballettinszenierungen der Oper geprägt. Der Tanz war am Hof ein ausgesuchtes und kompliziertes Ritual, das die Hierarchie und die Etikette veranschaulichen sollte. Die Opernvorstellungen waren hingegen häufig die reinsten Späße, bei denen ansonsten belanglose Szenen von großer Bedeutung waren. Die ganze, großartige technische Ausrüstung wurde wie ein heutiger Rockvideo eingesetzt, mit schnellen Übergängen zwischen Wort und Bild und Bewegung. Der Sonnenkönig selbst war ein kompetenter Tänzer, und er erschien gerne, begleitet vom vermutlich besten Opernorchester der Welt, in verschiedenen Balletteinlagen. Das bekannteste Portrait von ihm zeigt einen König von Gottes Gnaden, „par la grâce de Dieu“, mit sündenhaft entblößten, schön wohltrainierten Waden und wohlgesetzten Füßen. Bald ließ sich die ganze bekannte Fürstenwelt ebenfalls mit entblößten Waden abbilden.

Überall gab es Musik. Wenn der König aufstand, die Toilette aufsuchte, sich anzog, Gesandte empfing, in die Kirche ging, ritt, mit dem Boot fuhr, Silvester feierte, Vater wurde, aß und ins Bett ging, erklang Musik von den hervorragendsten Komponisten und Musikern. Der Bedarf an neuer Musik war enorm, und es gehörte zur Allgemeinbildung, ein wenig zu spielen, zu komponieren — und nicht zuletzt zu tanzen. In dieser üppigen Umgebung wurde natürlich ein höchst verfeinerter Musikgeschmack gepflegt, der von den Ansprüchen des Hofes bezüglich Etikette, dem Abstraktionsniveau der französischen Intelligenz und dem Verlangen nach raffinierter Unterhaltung geprägt wurde. Die auswärtigen Einflüsse waren begrenzt: es war ja nach Frankreich, daß alle reisten, um sich zu bilden, nicht umgekehrt. Deswegen war es 1725 eine kleine Sensation, als das Concert Spirituel in Paris seine Tore für einige der ersten öffentlichen Konzerte öffnete. Ausländische Solisten und Komponisten konnten erstmals das Pariser Publikum mit einer neuen und unbekannten Tonsprache schockieren und entzücken. Das Organisieren dieser Konzertserie an sich war eine Leistung, da Lullys Patent mit seinen Zensurmöglichkeiten immer noch funktionierte. Seine Familie erbt das Patent auf ewige Zeit, aber sein Schwieger-

sohn vermietete es einfach auf drei Jahre an Anne Danican-Philidor. Der Preis war 10.000 Livres, was dem Einkommen aus den Konzerten gegenüberzustellen war. Dies war natürlich ein unerhörter Wagemut in einem Land, das früher keine solche Einrichtung gehabt hatte, aber Danican-Philidor hatte ganz richtig gerechnet: das Musikinteresse der Pariser und der Anklang waren enorm, was allerdings nicht verhinderte, daß neidische Machthaber und Konkurrenten stets finanzielle Probleme verursachten. Die ausländischen Einflüsse verursachten auch ziemlich viel intellektuellen Aufruhr, da die Vertreter der französischen Tradition ihre Positionen für bedroht hielten, vor allem vom italienischen Stil, der bereits beim ersten Concert Spirituel durch Corellis Concerto grosso „Weihnachtskonzert“ manifestiert worden war. Die Eröffnung dieser alternativen Musikszene hatte für die französischen Komponisten unmittelbare Konsequenzen. Naudot, Boismortier und Braun brachten bald Werke, deren verschiedenartige Tonsprache und Form man als radikale Kursänderung bezeichnen kann. Die folgende Debatte zwischen Vertretern der verschiedenen Musikstile ist teilweise ein äußerst unterhaltender Lesestoff und nicht zuletzt Hörstoff, da der ideologische Kampf mit sowohl Feder als auch Instrument in der Hand geführt wurde. Pamphlete und Schmähschriften für oder gegen einen Vertreter des einen oder anderen Standpunkts wurden verbreitet und auf öffentlichen Plätzen diskutiert. Die Vorteile und Nachteile der verschiedenen Musikstile wurden von allen Philosophen, Komponisten und Wissenschaftlern der damaligen Zeit analysiert, und die Frage wurde für so wichtig gehalten, daß die Größten der Zeit — Rousseau, Rameau und Diderot — sie jahrzehntelang diskutierten. Die Diskutierfreudigkeit wurde von starken Gefühlen angeheizt, und von einer Inbrunst, die in der gemessenen Gleichgültigkeit unserer Zeit übertrieben scheint, aber so war es schon immer bei den großen Kulturvölkern.

Gegenüber dem heute noch die Geschichtsschreibung prägenden, falschen Bild des französischen Musiklebens und dessen vermeintlicher Selbstgefälligkeit muß man sich also skeptisch stellen. Ein näheres Studium ergibt das Bild einer unerhört kreativen und dynamischen Zeit, in welcher die französische Kulturelite wirklich durch ihr Raffinement, ihre Eleganz, ihre Diskurse und ihre Neugier glänzte; trotz allem feierte ja der Deutsche Georg Philipp Tele-

mann hier, im Herzen von Paris, einen der großen Triumphe seines Lebens, als Michel Blavet, vermutlich zusammen mit einem Teil des Jet-sets des französischen Musiklebens, die Pariser Quartette beim Concert Spirituel uraufführte. Man scheint überhaupt damals in Frankreich weitaus mehr experimentierfreudig und fusionierend als in dem ansonsten so beneideten Italien gewesen zu sein. Die stilistische Vielfalt unter den französischen oder nach Frankreich eingewanderten Komponisten geht mit wünschenswerter Deutlichkeit aus dem Repertoire auf dieser CD hervor. Die Entfernung zwischen einem Hotteterre und einem Blavet ist sehr groß, obwohl sie sich und ihre Werke gegenseitig kannten. Jacques Martin Hotteterre flirtet nur selten mit den neuen Tendenzen; seine kontrollierte, erhabene Eleganz steht im scharfen Kontrast zur emotional nach außen gekehrten, leidenschaftlichen Schreibweise Blavets. Und Jean Daniel Braun hat sich anscheinend Rousseaus Theorien von der übergeordneten Bedeutung der Melodie angeeignet; seine extrem beweglichen und melodischen Baßstimmen machen es nicht selten unmöglich, in der Begleitstimme eine korrekte Stimmführung durchzuführen, ohne die fortgeschrittensten und kühnsten Harmonisierungstricks der damaligen Zeit einzusetzen.

Am Anfang des 18. Jahrhunderts gab es in Paris eine seltene Flötenkultur. Unter den Auspizien Ludwigs XIV wuchs ein Orchestertyp hervor, in welchem gut ausgebildete Instrumentalisten sich auch als Solisten manifestierten. Lullys strenge Orchesterdisziplin trug dazu bei, daß eine neue Musikerelite heranwuchs. Es war nicht selten, daß sich diese Musiker auch als Komponisten, Pädagogen und Schriftsteller manifestierten, deren Werke und Ruf im Tempo der Druckkunst und der Vertriebskapazität verbreitet wurden. Jacques Martin Hotteterre ist somit nicht nur Hofmusiker, sondern auch der Urheber einiger Werke für Traversflöte, der Verfasser einer Travers-, Oboe- und Blockflötenschule, Pädagoge der obersten Stufe und Instrumentbauer der hervorragendsten Klasse. Ein Portrait zeigt einen selbstbewußten Dandy, nach der jüngsten Herrenmode gekleidet, mit einer Elfenbeinflöte eigener Bauart in der Hand, von Musikkollegen umgeben. Das Instrument war ein Werkzeug für das Virtuositentum, aber auch ein Modeinstrument bei musikalischen Salons. Französische Flötisten und Ideale waren als Ergebnis eines geglückten Marketings der

französischen Kulturideale weit außerhalb der Grenzen des Landes bekannt. Der Flötist Pierre Gabriel Buffardin verblüffte Johann Sebastian Bach, und auch Johann Joachim Quantz, der vielleicht größte Pädagoge unter den Flötisten, außerdem Lehrer Friedrichs des Großen, war von Buffardin und der Eleganz und Genauigkeit der französischen Schule geprägt. Die Instrumente wurden entwickelt und verbessert – nicht zuletzt von Hotteterre – und die kostbarsten Materiale wurden bei der Erzeugung verwendet: Elfenbein, Schildpatt und Silber dekorierten die Luxusflöten. Seine Blockflöten gehören noch heute zu den charismatischsten Instrumenten, die wir kennen.

Alle kennen wir Busonis Bachtranskriptionen, Kreislers Originalkompositionen im alten Stil und Rachmaninows wunderbare Kreislerbearbeitungen. Bis ins 20. Jahrhundert hinein war es üblich, Musik für das eigene Instrument zu transponieren oder arrangieren. Die heutige Askese (als „musikalische Auführungspraxis“ oder „authentische Interpretation“ getarnt) führte zu einer eigentümlichen Ambivalenz bezüglich Arrangements und Transkriptionen älterer Musik. Niemand würde aber davon träumen, Bach wegen seines Vivaldiarrangements im *Konzert für vier Cembali* zu kritisieren. Im Barockzeitalter war das Verhältnis das entgegengesetzte. Forqueray reiste beispielsweise herum und spielte Corellis Violinsonaten auf der Gambe. Die Komponisten waren genügend klug, um sich der Kaufkraft der wachsenden Schar der Musikkonsumenten bewußt zu sein. Deswegen waren Ausgaben üblich, die mehreren verschiedenen Instrumenten angepaßt waren. Auf dem Titelblatt findet man Instrumentvorschläge, die dem heutigen Hörer nicht nur phantasievoll, sondern sogar widerspruchsvoll vorkommen: „...für Traversflöte, Musette, Violine, Blockflöte, Oboe etc.“ deckt zweifelsohne einen Großteil des Kaufkreises *in spe*, setzt aber eine ziemliche Manipulation der Komposition voraus, damit sie so vielen Instrumenten passen soll. Hotteterre ist einer von vielen Komponisten, die angeben, daß ihre Kompositionen für Traversflöte auch auf der Altblockflöte gespielt werden können. Die Entwicklung der sogenannten Voice Flute, einer Tenorblockflöte in D, ermöglichte im 18. Jahrhundert das Spielen von Traversrepertoire in der Originaltonart ohne transponieren zu müssen. Die Originalliteratur für Voice Flute ist außerdem an Umfang sehr gering, weswegen man

vermuten kann, daß die relativ zahlreichen Instrumente dieser Art für andere Aufgaben verwendet wurden. Ich verwende bei dieser Aufnahme zwei verschiedene Voice Flutes von Fred Morgan.

© *Dan Laurin 1995*

Dan Laurin wurde 1960 als Sohn russischer und schwedischer Eltern geboren. Er studierte Blockflöte in Dänemark und den Niederlanden. Neben seiner solistischen Karriere unterrichtet er auch Blockflöte: derzeit ist er Professor in Bremen und Dozent an der Fünen-Musikakademie in Odense. Er gibt auch Sonderkurse für die musikalische Rhetorik des Barockzeitalters und für die Interpretation moderner Musik. Seine Entwicklung der dynamischen Expressivität des Blockflötenspiels hat zeitgenössische Komponisten dazu angeregt, für ihn Musik zu schreiben. Er erscheint auf sieben weiteren BIS-Platten.

Mogens Rasmussen (Viola da gamba) wurde in Kopenhagen geboren. Nach musikpädagogischer und Diplomprüfung am Kgl. Dänischen Musikkonservatorium bildete er sich bei Jordi Savall an der Schola Cantorum Basiliensis weiter aus. Mogens Rasmussen hat eine umfassende Tätigkeit im In- und Ausland, teils als Solist, teils als Continuospieler. Er ist Mitglied mehrerer internationaler Ensembles, z.B. „Violon-Banden“ und „Opus 4“, und Mitbegründer des internationalen Gambenensembles „Bourrasque“. Mogens Rasmussen wirkte bei vielen Fernseh- und Rundfunknahmen mit. Er unterrichtet am Fünschen Konservatorium in Odense und am Kgl. Dänischen Musikkonservatorium in Kopenhagen.

Leif Meyer, Cembalo, wurde 1971 in Kopenhagen von deutschen Eltern geboren. Er wuchs in Dänemark auf und wohnt dort. 1989 begann er, am Kgl. Dänischen Musikkonservatorium Orgel zu studieren (Hauptfachlehrer: Prof. Hans Fagius). 1990 nahm er am „2. Internationalen Georg-Böhm-Orgelwettbewerb Lüneburg“ teil. 1994 absolvierte er die kirchenmusikalische Diplomprüfung mit der höchsten Zensur für solistisches Orgelspiel. Als Studierender nahm er an Meisterkursen bei u.a. Harald Vogel und Hans-Ola Ericsson teil. Neben dem Orgelstudium nahm Leif Meyer Cembalounterricht bei Karen Englund und Lars Ulrik Mortensen, und besuchte einen Meisterkurs bei Christophe

Rousset. Seit mehreren Jahren ist er ein aktiver Continuospieler, sowohl kammermusikalisch als auch im Orchester (u.a. mit dem Unterhaltungsorchester des Rundfunks). Mitbegründer des Ensemble Fiori Musicali, das in Dänemark zahlreiche Konzerte gab.

La fin du 17^e siècle en France fut le temps des grands changements administratifs; le régime national fut reconstruit d'une manière qui devait faire école pour les bâtisseurs de plusieurs autres nations. Les changements visaient naturellement à mieux gouverner un grand pays régionalisé mais il était peut-être encore plus important que les puissants privilèges du Roi-Soleil augmentent considérablement au détriment de ceux de la noblesse. Jean-Baptiste Colbert, un mercantiliste et homme d'ordre passionné, mit sur pied en dix ans cinq académies devant systématiser la vie artistique et intellectuelle de la France. L'une d'elles fut l'Académie Royale de musique fondée en 1669. Avec l'aide de ses institutions et d'un corps de fonctionnaires, Louis XIV pouvait tenir la noblesse en échec et l'art occupait évidemment une place centrale comme moyen d'expression dans une représentation du monde qu'un souverain souhaitait articuler dans toutes les couches de la société. Le génie de Colbert provoqua aussi une exportation considérable d'art et de culture d'une importance presque incommensurable pour la vie culturelle européenne. Même un pays à l'écart et sous-développé comme la Suède se jeta dans des ballets de cour d'inspiration française et on réussit à importer à la cour un philosophe authentiquement français, et même un des grands: René Descartes. Or le pauvre homme mourut de froid dans le rigoureux climat de Stockholm; ce fut malheureusement le seul apport de la Suède à la philosophie du 17^e siècle.

La musique baroque française reflète en partie un goût débridé de se mouvoir en musique, en partie une bureaucratisation totale de presque toute la vie musicale française. "Avec privilège du Roy" est l'expression qui résume vraiment de quoi il s'agissait: d'obtenir l'approbation du plus haut lieu pour pouvoir faire éditer et distribuer sa musique. Cette "censure" très particulière avait originalement pour but de diriger et de contrôler les produits musicaux. Jean-Baptiste Lully serait le père de cette trouvaille; ce génie ambitieux et intrigant a réussi, tout Italien qu'il était (ou parce qu'il était Italien!) le tour de force de prendre un brevet sur la vie musicale de la France, d'avoir l'œil sur les concurrents dont les produits devaient toujours être approuvés par les yeux et oreilles soupçonneux du favori du Roi-Soleil. Les compositions françaises furent longtemps influencées par les cérémonies de la cour et les continuelles productions de ballet de

l'opéra. A la cour, la danse était un rituel recherché et compliqué qui devait mettre en évidence la hiérarchie et l'étiquette. Les représentations d'opéra étaient par contre souvent de pures farces dont l'intrigue, dans des scènes autrement insignifiantes, était d'une importance capitale. Tous les magnifiques rouages de l'opéra étaient employés comme un "rockvidéo" contemporain aux coupures rapides entre les mots, les images et les mouvements. Le Roi-Soleil était lui-même un danseur compétent et il se produisait souvent accompagné probablement des meilleurs orchestres d'opéra du monde dans différents numéros de ballet. Le portrait le plus célèbre de lui le représente comme un roi "par la grâce de Dieu" avec des mollets musclés impudiquement dénudés et des pieds dans un pas de danse. Tout le monde princier s'empessa alors de se faire peindre avec des mollets tout aussi découverts.

La musique était omniprésente. Quand le roi se levait, allait à la toilette, s'habillait, recevait des ambassadeurs, allait à l'église, faisait de l'équitation, allait en bateau, célébrait le jour de l'an, se mariait, devenait papa, mangeait et se couchait, on exécutait la musique des compositeurs et musiciens les plus reconnus. Le besoin de nouvelles compositions était énorme et il faisait partie de la culture générale de pouvoir jouer un peu d'un instrument, de pouvoir composer — et surtout de danser. Ce milieu prospère favorisait naturellement un goût musical extrêmement recherché, imprégné des exigences d'étiquette de la cour, du niveau d'abstraction de l'intelligentsia française et des conditions d'un divertissement raffiné. Les influences de l'extérieur étaient limitées car c'étaient les étrangers qui se rendaient en France pour étudier et non le contraire. C'est pourquoi Paris fut secouée par un léger tumulte quand les "Concerts Spirituels" présentèrent, en 1725, quelques-uns des premiers concerts publics. Des solistes et compositeurs étrangers purent pour la première fois choquer et ravir le public parisien avec un langage musical qui lui était à la fois nouveau et différent. L'organisation de la série de concerts était en elle-même un petit exploit pendant que le brevet de Lully et ses possibilités de censure étaient toujours en œuvre. Ce brevet fut hérité pour toujours par sa famille mais son gendre le loua tout simplement à Anne Danican-Philidor pour une période de trois ans pour la somme de 10.000 livres, ce qui devait correspondre aux recettes des concerts. Le

risque était naturellement énorme dans un pays qui n'avait jamais eu auparavant d'institution semblable mais Danican-Philidor avait fait un excellent calcul: l'intérêt des Parisiens pour la musique et leur réponse fut énormes, ce qui n'empêcha pas les dirigeants et concurrents envieux de lui créer de continus problèmes financiers et de réclamer des charges supplémentaires. Les influences de l'étranger sont aussi à l'origine d'un tumulte intellectuel vu que les représentants de la tradition française voyaient leur position menacée par le style italien surtout présenté au premier "Concert Spirituel" déjà par le concerto grosso dit "Concerto de Noël" de Corelli. L'ouverture de cette scène de concert alternative bouleversa immédiatement le monde des compositeurs français. Naudot, Boismortier et Braun publièrent rapidement des œuvres dont la forme et le langage musical différents représentèrent un changement radical de direction. Le débat qui s'ensuivit entre les représentants des différents styles musicaux offre parfois un grand divertissement pour les yeux et surtout les oreilles puisque la lutte idéologique fut menée par la plume comme par l'instrument! Des pamphlets et écrits diffamatoires pour ou contre un représentant d'un point de vue ou d'un autre circulaient et étaient discutés sur les places publiques. Tout les philosophes, compositeurs et savants du temps analysaient les avantages et désavantages des différents styles musicaux et le sujet était considéré comme si important que les plus grands de l'époque — Rousseau, Rameau et Diderot — en discutèrent pendant des décennies. Le goût de la discussion était attisé par des sentiments enflammés et un engagement qui devenaient exagérés à notre ère d'apathie mesurée, mais il en a toujours été ainsi au sein des grandes nations culturelles.

On doit donc observer un certain scepticisme devant la fausse image de la vie musicale française et de sa supposée suffisance tordue qui ressortent encore des livres d'histoire. Une étude plus approfondie donne une image d'une phase extrêmement créatrice et dynamique où l'élite de la culture française brillait vraiment par son raffinement, son élégance, son raisonnement et sa curiosité; c'est malgré tout ici, au cœur de Paris, que Telemann jouit d'un des plus grands triomphes de sa vie quand Michel Blavet, en compagnie de ce que l'on suppose était une partie de la crème de la vie musicale française, créa les quatuors "de

Paris” lors d’un “Concert Spirituel”. L’expérimentation et la fusion semblent avoir été pratiquées beaucoup plus à cette époque en France qu’en Italie qu’on enviait tant autrement. L’influence stylistique parmi les compositeurs français de naissance ou les immigrés est révélée clairement par le répertoire présenté sur ce disque. Beaucoup de choses séparent un Hotteterre d’un Blavet qui se sont pourtant rencontrés et qui connaissaient les œuvres l’un de l’autre. Jacques Martin Hotteterre n’a que rarement flirté avec les nouvelles influences; sa haute élégance contrôlée est à l’opposé du style émotionnellement expressif et passionné de Blavet. Et Jean Daniel Braun semble avoir fait siennes les théories de Rousseau sur la signification supérieure de la mélodie; ses basses extrêmement agitées et mélodiques permettent souvent une progression correcte à la voix accompagnatrice sans avoir recours aux trucs d’harmonie les plus avancés et les plus osés de l’époque.

Paris donna naissance, au début du 18^e siècle, à une culture de la flûte assez unique. Sous les auspices de Louis XIV, un type d’orchestre se développa dans lequel des instrumentistes compétents se produisaient aussi comme solistes. La discipline orchestrale sévère de Lully contribua à la poussée d’une nouvelle élite musicale. Il n’était pas rare que ces musiciens soient connus aussi comme compositeurs, professeurs et auteurs dont les œuvres et la bonne réputation se répandaient parallèlement au développement de l’imprimerie et aux possibilités de la distribution. En plus d’avoir été un musicien à la cour, Jacques Martin Hotteterre fut aussi le compositeur de plusieurs œuvres pour flûte traversière, l’auteur d’une école de flûte traversière, de hautbois et de flûte à bec, professeur au plus haut niveau et facteur d’instruments de toute première classe. Un portrait de l’époque montre un dandy assuré, vêtu au dernier cri de la mode masculine, avec une flûte d’ivoire de sa fabrication à la main, entouré de collègues musiciens. La flûte était un instrument de virtuoses ainsi qu’un instrument à la mode dans les salons musicaux. Les flûtistes français et l’idéal français étaient comme une suite d’une diffusion réussie d’idéaux culturels français connus bien au-delà des frontières du pays. Le flûtiste Pierre Gabriel Buffardin étonna Johann Sebastian Bach; Johann Joachim Quantz, peut-être le plus grand des professeurs de flûte et le maître de Frédéric le Grand, était lui

aussi influencé par Buffardin ainsi que par l'élégance et la précision de l'école française.

Les instruments se développèrent et s'améliorèrent — surtout grâce à Hotteterre — et les matériaux les plus précieux furent employés pour leur faction: les flûtes de luxe étaient décorées d'ivoire, de peau de tortue et d'argent. Ses flûtes à bec comptent encore aujourd'hui parmi les instruments les plus charismatiques que l'on connaisse.

Les transcriptions de Bach de Busoni, les compositions dans le style ancien de Kreisler et les merveilleux arrangements de Kreisler de Rachmaninov sont célèbres. Il était courant jusque dans le 20^e siècle de faire, pour son propre instrument, des transcriptions ou des arrangements de musique. La nouvelle ascèse contemporaine (déguisée en "pratique d'exécution musicale" ou "interprétation authentique") a apporté une ambivalence particulière face aux arrangements et transcriptions de musique plus ancienne. Mais il ne viendrait jamais à l'idée de qui que ce soit de critiquer Bach pour son arrangement de Vivaldi en concerto pour quatre clavecins. C'est l'opinion contraire qui était répandue sous le baroque. Dans ses tournées, Forqueray par exemple jouait les sonates pour violon de Corelli sur la gambe. Les compositeurs étaient assez rusés pour saisir le pouvoir d'achat que signifiait la foule croissante de consommateurs de musique. C'est pourquoi il était courant que les éditions musicales soient adaptées à plusieurs types d'instruments. La page de titre suggérait des instruments qui semblent, à l'auditeur moderne, non seulement fantaisistes mais encore tout à fait contraires: "...pour flûte traversière, musette, violon, flûte à bec, hautbois, etc."; on peut dire de ces suggestions qu'elles couvrent une grande partie du cercle éventuel d'acheteurs mais aussi qu'elles impliquent une certaine manipulation de la composition pour que cette dernière soit adaptée à tant de types différents d'instruments. Hotteterre est l'un des nombreux compositeurs qui précise que ses compositions pour flûte traversière peuvent aussi être jouées sur la flûte douce alto. Mais le développement au 18^e siècle de la dite "voice flute", une flûte à bec ténor en ré, rendit possible le répertoire de la flûte traversière dans la tonalité originale sans devoir transposer. La littérature originale pour voice flute est en plus très restreinte, c'est pourquoi on peut présumer

que le nombre relativement grand d'instruments produits a servi à d'autre musique. J'utilise sur ce disque deux voix flûtes différentes de Fred Morgan.

© **Dan Laurin 1995**

Dan Laurin est né en 1960 de parents russe et suédois. Il étudia la flûte à bec au Danemark et aux Pays-Bas. Il associe sa carrière de soliste à celle de professeur de flûte à bec. Il est actuellement professeur de flûte à bec à Brême ainsi que "Dozent" à l'Académie de Musique de la Fionie à Odense. Dan Laurin donne aussi des cours spéciaux en rhétorique musicale du baroque et en interprétation de musique moderne. Il a développé une expression dynamique accrue dans le jeu de la flûte à bec, ce qui encouragea des compositeurs contemporains à écrire de la musique pour lui. Il a enregistré 7 autres disques BIS.

Mogens Rasmussen (viole de gambe) est né à Copenhague. Après l'obtention de son diplôme de soliste et de professeur de musique au Conservatoire Royal Danois de musique de Copenhague, il poursuit ses études avec Jordi Savall à la Schola Cantorum Basiliensis. Mogens Rasmussen est actif au Danemark et à l'étranger comme soliste et chambriste, surtout au continuo. Il fait partie de plusieurs ensembles danois dont le "Violon-Banden" et "Opus 4" et il est l'un des cofondateurs de l'ensemble international de gambes "Bourrasque". Mogens Rasmussen a participé à de nombreux enregistrements pour la radio et la télévision. Il enseigne au Conservatoire de musique de la Fionie à Odense et au Conservatoire Royal Danois de musique à Copenhague.

Né à Copenhague en 1971 de parents allemands, **Leif Meyer** (clavecin) a grandi au Danemark où il est domicilié. Il fut admis en 1989 au Conservatoire Royal danois de musique dans la classe d'orgue du professeur Hans Fagius. En 1990, il participa au second concours international d'orgue Georg Böhm à Lunebourg (Allemagne). En 1994, il obtint son diplôme en musique sacrée avec la plus haute distinction en orgue solo. Comme étudiant, il a participé à des cours de maître de Harald Vogel et de Hans-Ola Ericsson entre autres. En plus de ses études d'orgue, Leif Meyer prit des cours de clavecin avec Karen Englund et Lars Ulrik Mortensen et il a suivi le cours de maître de Christophe Rousset. Il

fut pendant plusieurs années responsable du continuo dans des orchestres et ensembles de chambre (dont l'orchestre de divertissement de la Radio). Il est l'un des cofondateurs de l'ensemble Fiori Musicali qui a donné de nombreux concerts au Danemark.

INSTRUMENTARIUM

Recorders: two original voice flutes by Fred Morgan.

Viola da gamba: Guy Derat, Paris 1986, after Michel Collichon 1680

Harpsichord: copy from 1990 of a Flemish two-manual instrument. Intonation: Rasmus Manley

ACKNOWLEDGEMENTS

Fred Morgan for the soul of the instruments

Nikolaj Ronimus for recorder maintenance

Thank you Ingo Petry

Recording data: 1995-05-08/11 at Furuby Church, Sweden

Balance engineer / Tonmeister: Hans Kipfer

Neumann microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm; Fostex D-10 DAT recorder, Stax headphones

Producer: Hans Kipfer

Digital editing: Hans Kipfer

Cover text: © Dan Laurin 1995

English translation: Andrew Barnett

German translation: Julius Wender

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover conception: Susanna Laurin

Photographs: Anders Annell

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1995, BIS Records AB

